



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Opera "Cleofide" (1731) Johanna Adolfa Hassego źródłem refleksji naukowej i badawczej

Author: Zenon Mojżysz

Citation style: Mojżysz Zenon. (2010). Opera "Cleofide" (1731) Johanna Adolfa Hassego źródłem refleksji naukowej i badawczej. W: J. Uchyła-Zroski (red.), "Zarys współczesnych kierunków badań nad wartościami w muzyce" (s. 26-36). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Zenon Mojżysz

Uniwersytet Śląski
Katowice

Opera *Cleofide* (1731) Johanna Adolfa Hassego źródłem refleksji naukowej i badawczej

Wprowadzenie

Johann Adolf Hasse należy, obok Allessandra Scarlattiego, Niccola Porpory czy Leonarda Vinciego, do głównych przedstawicieli osiemnastowiecznej *opera seria* tzw. szkoły neapolitańskiej. Był on w swoim czasie jednym z najbardziej znanych muzyków europejskich i cieszył się jako kompozytor zasłużoną sławą. Jego muzyka miała wielkie znaczenie dla rozwoju stylu klasycznego i zyskała swego czasu uznanie, m.in. samego Mozarta¹. Opery Hassego wystawiane były we wszystkich ważnych teatrach operowych, a utwory religijne (katolickie) jego autorstwa były znane i wykonywane w całej Europie. Po śmierci kompozytora (1783) zarówno jego osoba, jak i jego muzyka zostały jednak niemal zupełnie zapomniane². Dopiero w drugiej połowie XX wieku nastąpił pewien wzrost zainteresowania muzyką Hassego³.

Jedną z głównych przeszkód w szerszym poznaniu dzieł Hassego był do niedawna ich brak na rynku wydawniczym, a co zatym idzie: nieobecność w programach koncertowych. Ogromna część jego utworów dostępna była — i jest nadal — jedynie w formie rękopisów. Istnieje wprowadzie pewna liczba wydań

¹ Opinia ta opierała się na wzajemności: także Hasse, poznawszy młodego Mozarta, wyrażał się o nim i o jego zadziwiających muzycznych umiejętnościach z najwyższym szacunkiem.

² Przyczyną tego było zarówno niemal całkowite zniknięcie gatunku *opera seria* ze scen teatralnych w końcu wieku XVIII, jak powodzenie muzyki *stricte* klasycznej tzn. bardziej nowoczesnej.

³ Ważną rolę odegrały na tym polu działania Towarzystw Hassowskich z Hamburga-Bergerdorfu i z Monachium mające na celu popularyzację muzyki Hassego.

dział Hassego, lecz jest to głównie muzyka religijna⁴. Żadne z jego wielkich dzieł scenicznych — za wyjątkiem ostatniej opery *Ruggiero*⁵ — nie było do tej pory dostępne w formie drukowanej. **Opera stanowiła jednak najważniejsze pole działalności Hassego i postrzeganie przez publiczność koncertową jego muzyki przez pryzmat dzieł nieoperowych prowadzi do znacznego zafałszowania obrazu całokształtu jego twórczości.** Lukę tę mogło zapełnić tylko naukowo rzetelne wydanie jednej z jego wielkich oper, która w jakimś stopniu mogłaby być reprezentatywna dla tej części jego twórczości. Dodajmy, że jeszcze do niedawna obecność *opery seria* z pierwszej połowy XVIII wieku w żywym repertuarze teatralnym ograniczona była głównie do dzieł Georga F. Händla — wydanie takowe mogłoby przyczynić się także do wzbogacenia repertuaru o dzieło kompozytora z punktu widzenia muzykologii równie jak Händel ważnego.

Geneza opery Konsultacja opracowań naukowych

W literaturze przedmiotu, niezbyt zresztą bogatej, opera *Cleofide* zawsze postrzegana była jako dzieło ważne, wręcz kluczowe dla biografii i twórczości Hassego. Jej premiera, która przypadła na 13 IX 1731 roku, w drezdeńskiej operze dworskiej uznawana jest za punkt zwrotny w historii muzyki stolicy Saksonii: początek tzw. ery Hassego, która trwać miała aż do początku lat sześćdziesiątych XVIII wieku. W tym czasie drezdeńska opera i związana z nią saska kapela dworska przeżyły okres nigdy przedtem czy potem niespotykanej świetności. Drezno stało się jedną z najważniejszych muzycznych metropolii Europy — nie przypadkiem Jean Jacques Rousseau w swym *Dictionnaire de Musique*, pisząc w roku 1754 na temat orkiestry, jako przykład wybrał orkiestrę drezdeńską kierowaną przez Hassego.

W tym kontekście opera *Cleofide* pełniła funkcję kompozytorskiego kunsztu: jesienią roku 1731 miał Hasse po raz pierwszy okazję zaprezentować się w Dreźnie w swojej nowej roli jako kapelmistrz Augusta Mocnego⁶, króla Polski i elektora Saksonii („maestro di capella di Sua Maestà [Re] di Polonia, Elettore di Sassonia”).

⁴ Wydania praktyczno-źródłowe w stuttgartckim wydawnictwie Carus, czy też zainicjowane przez hamburskie Towarzystwo Hassowskie wybiórcze wydanie dzieł Hassego (*Hasse Werk-Ausgabe*, również w wydawnictwie Carus).

⁵ Premiera *Ruggiera* odbyła się 16 X 1771 roku w Mediolanie z okazji wesela arcyksięcia Ferdynanda austriackiego.

⁶ Chodzi o Fryderyka Augusta I, elektora saskiego, Augusta II jako króla polskiego; dla odróżnienia go od jego syna, też Fryderyka Augusta, stosuję tu używaną potocznie formę z przydomkiem.

Powyższe krótkie streszczenie z grubsza odpowiada faktom. Jednakże już w czasie lektury podstawowych opracowań naukowych⁷ nie sposób nie zauważyć, że jest to obraz bardzo ogólnikowy i nieprecyzyjny.

Do tej pory wiele wątpliwości budziły początki kariery Hassego na dworze drezdeńskim — w sumie pytań takich było więcej niż konkretnych na nie odpowiedzi. Przywołajmy może kilka z nich. Skoro Hasse po raz pierwszy udał się do Dreżna w lecie 1731 roku, dlaczego tytuł kapelmistrza saskiego zaczął pojawiać się na stronach tytułowych librett jego wystawianych we Włoszech oper już około połowy roku 1730? Jak przebiegały negocjacje pomiędzy dworem saskim a kompozytorem? Gdzie, kiedy i w jaki sposób został nawiązany z nim kontakt? Dlaczego to akurat Hasse a nie ktoś inny (np. Jan Dismas Zelenka) otrzymał stanowisko kapelmistrza? Jaka była w związku z tymi sprawami rola żony Hassego, primadonny Faustyny Bordoni? Jak właściwie postrzegać wystawienie opery *Cleofide* w kontekście całokształtu polityki kulturalnej dworu drezdeńskiego?

Celem edycji tekstu opery miało być odtworzenie wersji z czasu prawykonania, tj. z roku 1731 — sytuacja źródłowa wydawała się początkowo jasna. Autograf partytury Hassego uchodzi wprawdzie za zaginiony, jednak w Saksońskiej Bibliotece Krajowej i Uniwersyteckiej w Dreźnie (Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden) przechowywany jest osiemnastowieczny rękopis partytury i niemalże pełny zestaw głosów orkiestrowych z czasu prawykonania. Dalsze odpisy partytury znajdują się w kilku innych bibliotekach europejskich, m.in. w Halle, Berlinie, Lipsku, Monachium, Brukseli, Paryżu czy w Londynie.

Kwerenda materiałów bibliotecznych i archiwalnych w Berlinie, Halle i Dreźnie

Niektóre z tych partytur, a mianowicie te z Berlina (Deutsche Staatsbibliothek Berlin) i z Halle (Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt Halle), postanowiłem jednak obejrzeć od razu osobiście. Partytura berlińska już na pierwszy rzut oka okazała się bezużyteczna dla przyszłego wydania. Użyta do berlińskiego wystawienia opery *Cleofide* w roku 1777, została w dość brutalny sposób przerobiona: oryginalne recytatywy zostały w większości z niej wyrwa-

⁷ M. Fürstenau: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen*. 2 Bde. Lipsk 1979 (przedruk wydania — Dreżno 1861/1862); C. Mennicke: *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Nebst Biographien und thematischen Katalogen*. Hildesheim—New York 1977 (przedruk wydania — Lipsk 1906); F.L. Miller: *The Operas of Johann Adolf Hasse*. Ann Arbor 1979.

ne (sic!) i zastąpione przez nowe, dużo krótsze, a i z pierwotnych arii pozostała tylko część.

Inaczej przedstawiała się sprawa z partyturą z Halle. Sposób jej oprawienia i stemple biblioteczne jednoznacznie określały jej pierwotne pochodzenie: Królewskie Prywatne Zbiory Muzyczne (Königliche Privat-Musikaliensammlung) w Dreźnie. Już tylko przez fakt takiego pochodzenia partytura ta stałaby się bardzo ważna dla wydania źródłowego. Jednakże mało tego, analiza charakteru pisma kopistów⁸ pozwoliła określić czas jej powstania na 1730 rok, a inne detale wskazywały nawet na możliwość, że była ona używana przy premierze w roku 1731! W tej sytuacji partytura ta musiała koniecznie zostać uwzględniona w edycji jako źródło absolutnie pierwszorzędne!

Mając na uwadze historyczne badania nad życiem i karierą zawodową Hassego na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XVIII wieku, najważniejsze stało się odkrycie dokonane przeze mnie w czasie kwerendy w Saksońskim Głównym Archiwum Państwowym w Dreźnie (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden). Wstępnie planowałem poświęcić na studiowanie zasobów tego archiwum około tygodnia. Początkowo rezultat moich poszukiwań był jednak mizerny. Przeglądając korespondencję dworską z 1730 i 1731 roku, stwierdziłem, że w tego typu archiwaliach nie sposób odnaleźć niemal niczego nowego. Dokumenty oficjalne wspominały o Hassem, po pierwsze, niesłychanie rzadko, a po drugie — wyłącznie w związku z jego podróżą do Dreznia i samym wystawieniem opery *Cleofide*, to znaczy obejmowały okres od końca maja do początku października 1731 roku. Jedynym nowym dokumentem, niewspominanym do tej pory w żadnych opracowaniach, który udało mi się odnaleźć, był interesujący list saskiego posła z Wenecji, hrabiego Emilia de Villio do ministra de Feury'ego⁹ z 20 V 1731 roku, w którym poleca on „z ważkich powodów” kapelmistrza Hassego i jego żonę Faustinę opiece tegoż ministra. Zaintrygowany tym znaleziskiem postanowiłem przyjrzeć się nieco bliżej korespondencji hrabiego de Villia. Wkrótce też natknąłem się na konwolut jego listów do ministra Manteuffla¹⁰. W pismach tych de Villio regularnie zdaje obszernie sprawozdania z postępów (w nauce) swoich podopiecznych: młodych kastratów i śpiewaczek, którzy w przyszłości mieli zostać muzykami na dworze drezdeńskim. Sprawa ta została wprawdzie dokładnie opisana przez Alinę Żórawską-Witkowską¹¹, jed-

⁸ W tej sprawie radą służyła mi pani dr Ortun Landmann z drezdeńskiej biblioteki; por. O. L a n d m a n n: *Katalog der Dresdener Hasse-Handschriften* [wydanie CD-ROM z tomem towarzyszącym]. Monachium 1999.

⁹ François Joseph Wicardel, markiz de Fleury et de Beaufort, w latach 1725—1731 pełnił funkcję pierwszego ministra Saksonii.

¹⁰ Hrabia Ernst Christoph von Manteuffel, w latach 1717—1730 minister saski, odpowiedzialny głównie za sprawy zagraniczne.

¹¹ Por. A. Żó r a w s k a - W i t k o w s k a: *Das Ensemble der italienischen Oper von Antonio Lotti am Hof des Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen August II. des Starken*

nakże listy do Manteuffla pozostały do tej pory niezauważone. Niestety, także w tej korespondencji nie znalazłem żadnych wzmianek o Hassem, a ponadto urywa się ona na początku 1730 roku¹². W czasie przeglądania jednego z katalogów archiwaliów przedostatniego dnia mojego pobytu w Dreźnie uwagę mą zwrócił jednak wpis dotyczący kilku tomów listów de Villia do drezdeńskiego poety dworskiego (i zarazem sekretarza następcy tronu, księcia Fryderyka Augusta) Stefana Pallaviciniego. Jako że Pallavicini ze względu na swoją dworską funkcję musiał być żywotnie zainteresowany sprawami kulturalnymi, istniała możliwość, że de Villio w swych listach do niego coś na takie tematy napisał. Wprawdzie autor specjalistycznego katalogu dotyczącego archiwaliów „muzyczno-teatralnych” te akurat listy klasyfikował jako niegodne uwagi, jednak postanowiłem sam dokładnie się im przyjrzeć. Moja decyzja okazała się właściwa. W listach tych mianowicie de Villio opisuje między innymi perypetie związane z wysłaniem wyżej wspomnianych kastratów i śpiewaczek do Drezna pod koniec 1729 i w pierwszej połowie 1730 roku, a więc w okresie, którego już nie obejmuje szczegółowa korespondencja z Manteufflem. Co więcej, znaleźć tam można wiele całkowicie do tej pory nieznanych informacji o życiu Hassego, w postaci na przykład relacji de Villia z osobistych spotkań z kapelmistrzem, plotek krążących w Wenecji o nim i o jego żonie, czy też odpisu jego listu do jednego z dostojników dworu saskiego. Większą część tej korespondencji stanowią jednak informacje czysto polityczne. I być może właśnie to było powodem pozostawienia korespondencji na marginesie i dotychczas niezauważenia jej przez muzykologów. Ostatni dzień mojego pobytu w Dreźnie poświęciłem w tej sytuacji naturalnie na nieco bliższe przyjrzenie się tym nowo odkrytym materiałom. Oczywiście zamówiłem też ich kopię w formie mikrofilmu.

Analiza nowo odkrytych materiałów historycznych

Analiza listów de Villia okazała się zadaniem niesłychanie fascynującym. Odcyfrowanie jego rękopisu było wprawdzie nie zawsze łatwe, jednak informacje uzyskane po odczytaniu tekstu z nawiązką wynagrodziły trudy transkrypcji. Rewelacyjne okazały się przede wszystkim relacje de Villia na temat Hassego. Nazwisko kapelmistrza pojawia się po raz pierwszy w liście z 25 II 1730 roku.

(1717–1720). In: „Musica Antiqua Europae Orientalis”, Vol. 1. *Acta musicologica*. Red. E. Grzybowska-Lukaszek. Bydgoszcz 1991.

¹² W pierwszej połowie 1730 roku Manteuffel popadł w niełaskę i był zmuszony złożyć rezygnację (5 VIII 1730).

Hasse odwiedził przed południem tego dnia hrabiego de Villia i pokazał mu „najłaskawszą ofertę na stanowisko kapelmistrza Jego Królewskiej Mości, którą Jego Wysokość kazał [Hassemu] przedstawić”.

W kolejnych listach de Villio wyraża się bardzo pochlebnie o Hassem i ma nadzieję, że jest on właściwą osobą, która dokończy dzieła kształcenia młodych muzyków, jego, de Villia, podopiecznych. Hasse miał już okazję ocenić próbki ich śpiewaczych umiejętności — de Villio zaaranżował dla nich występy w weneckich teatrach operowych. Do jednego ze swych listów de Villio dołącza odpis pisma Hassego do jednego z saskich ministrów, dotyczącego tych śpiewaków¹³.

Po zebraniu wszystkich informacji z korespondencji pisma de Villia można spojrzeć na powołanie Hassego na stanowisko kapelmistrza saskiego zupełnie inaczej:

1. Poważne pertraktacje z Hassem były prowadzone nie w 1731, lecz już w 1730 roku, a ich początek należy datować (biorąc pod uwagę ówczesną prędkość przekazywania informacji pomiędzy Saksonią a Włochami, miejscem pobytu Hassego) najprawdopodobniej na koniec roku 1729.

2. W procesie tym aktywną rolę odgrywać musiał „Jego Wysokość” („Sua Altezza Reale”), tzn. następca tronu saskiego, syn Augusta Mocnego, książę Fryderyk August¹⁴.

3. Osoba, która pertraktowała z Hassem na miejscu, jest wprawdzie nieznaną, jednak na pewno nie był to de Villio; Hasse pozostawał też w bezpośrednim kontakcie z którąś z ważnych osobistości na dworze drezdeńskim.

W maju 1730 roku nastąpił jednak nieoczekiwany zwrot w sytuacji. W Wenecji zaczęły krążyć pogłoski o planowanym ożenku Hassego z primadonną Faustyną Bordoni. Z początkowo niezrozumiałych powodów Hasse zaczął też starać się o anulowanie zawartej z saskim dworem umowy. Faustina poprosiła w tej sprawie nawet o pośrednictwo cesarskiego ambasadora w Wenecji, hrabiego Bolagnos. Wkrótce jednak de Villio zdołał ustalić, co za tym wszystkim się kryje. W czerwcu Hasse podpisał kontrakt małżeński z Faustyną Bordoni, w myśl którego małżonka wnosi w posagu olbrzymią sumę 50 000 dukatów, pod warunkiem że małżonek „nie opuści jej na czas ważnych zobowiązań, które [ona] ma we Włoszech”. De Villio nie pisze, że Faustina była w ciąży. Jakikolwiek jednak byłyby tego powody: z punktu widzenia dworu saskiego takie postępowanie Hassego było po prostu złamaniem z jego strony umowy o pracę.

Ostatnia ważna wiadomość na temat Hassego pochodzi z grudnia 1730 roku. De Villio pisze, że wystawienie nowej opery Hassego w Neapolu było fiaskiem i że kapelmistrz teraz prawdopodobnie „żałuje, że nie przeszedł natych-

¹³ Hasse wyraża się w nim niezbyt pochlebnie o umiejętnościach jednego ze śpiewaków, który zresztą został wkrótce przez de Villia zwolniony.

¹⁴ Późniejszy elektor saski Fryderyk August II i król polski August III.

miast na służbę Jego Królewskiej Mości”. W tym zdaniu ważne jest słowo „natchmiał”. Prawdopodobnie Hassemu udało się uzyskać w roku 1730 nie zwolnienie, ale pozwolenie na późniejsze (w roku 1731) przejście na służbę królewską¹⁵.

Dopiero teraz, w kontekście złamania umowy przez Hassego, zrozumiałe staje się, dlaczego de Villio, pisząc w maju 1731 roku do ministra de Fleury’ego, prosi „z ważkich powodów” o „potężną opiekę” dla nowego kapelmistrza. Postępowanie Hassego wiosną roku 1730 z pewnością nie przysporzyło mu w Dreźnie przyjaciół i protekcja potężnego ministra mogła mu się przydać.

Rewelacje te miały bezpośredni wpływ na dalszy tok moich badań. Jako że nareszcie udało mi się ustalić pewne fakty dotyczące samej osoby Hassego, mogłem się teraz skoncentrować na historycznych uwarunkowaniach powstania opery *Cleofide*. W całej korespondencji de Villia na tematy muzyczne raz po raz pojawiają się odniesienia do osoby księcia Fryderyka Augusta. Należy wiedzieć, że jako młody człowiek odbył on w latach 1711 do 1719 turę kawalerską po Europie¹⁶. Miejscem, które w tym czasie upodobał sobie najbardziej, były Włochy, a konkretnie Wenecja. W sumie spędził on we Włoszech około trzech i pół roku, z czego na Wenecję przypadło prawie dwa lata. Od czasu pobytu w tym kraju datuje się też namiętna miłość księcia do muzyki włoskiej, a zwłaszcza włoskiej opery. W czasie swej ostatniej, najdłuższej bytności w Wenecji książę brał aktywny udział w zaangażowaniu zespołu pierwszorzędnych śpiewaków (i śpiewaczek) operowych, którzy mieli uświetnić planowane jego wesele z arcyksiężniczką austriacką Marią Józefą¹⁷. Z tej okazji wielkim nakładem finansowym zbudowano w Dreźnie nawet nowy budynek operowy, a zaangażowani artyści spełnili wszelkie pokładane w nich nadzieje. Fryderyk August chętnie byłby widział operę włoską w stolicy Saksonii jako stałą instytucję, jednak jego ojciec wkrótce po zakończeniu uroczystości weselnych zwolnił wszystkich włoskich śpiewaków — głównie ze względów finansowych¹⁸. Realizowany przez de Villia od roku 1723 w Wenecji plan wykształcenia (na koszt dworu saskiego) młodych artystów we Włoszech i ich późniejszego zatrudnienia miał na celu reaktywację opery włoskiej w Dreźnie — i jednocześnie

¹⁵ Śpiewak Farinelli pisze w jednym ze swoich listów (w lutym 1731 roku), że Hasse ma się udać do Drezn do końca kwietnia, por. C. Broschi, Farinelli: *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*. Palermo 2000.

¹⁶ Por. A. Żórawska-Witkowska: *Muzyczna podróż Fryderyka Augusta: Niemcy — Francja — Włochy — Austria (1711—1719)*. W: Eadem: *Muzyczne podróże królewiczów polskich*. Warszawa 1992, s. 19—31.

¹⁷ Por. Eadem: *Fryderyk August i zespół opery włoskiej Antonia Lottiego (1717—1720)*. W: Eadem: *Muzyczne podróże...*, s. 32—43.

¹⁸ Gaże śpiewaków rangi europejskiej jak np. Senesina, czy Margerity Durastanti wielokrotnie przewyższały uposażenia „zwykłych” muzyków. Oficjalnym powodem zwolnienia były jednak konflikty pomiędzy Włochami a niemieckimi członkami kapeli dworskiej oraz impertynenckie zachowanie śpiewaków.

redukcję kosztów tego przedsięwzięcia¹⁹. Wszystko wskazuje na to, że inicjatorem i patronem tego przedsięwzięcia był książę Fryderyk August.

Pod koniec lat dwudziestych XVIII wieku personel saskiej kapeli dworskiej doznał na skutek szeregu zgonów znacznego uszczerbku: został praktycznie pozbawiony kierownictwa. Ważne stało się więc oprócz angażu śpiewaków operowych także znalezienie nowego, kompetentnego kapelmistrza. I tu sprawa bardzo się skomplikowała. Poszukiwano bowiem kogoś, kto byłby w stanie pracować zarówno z włoskimi, jak i z niemieckimi muzykami, a przede wszystkim, w celu zapobieżenia przyszłym konfliktom dobrze zrozumiałby ich (odmienny) tok myślenia. Oprócz tego musiałby umieć znakomicie komponować w najnowszym włoskim stylu muzycznym (operowym), a ponadto być katolikiem, aby móc pisać oficjalną muzykę kościelną na potrzeby saskiego dworu²⁰.

Właściwie jedyną osobą w Europie spełniającą te wszystkie warunki był Johann Adolf Hasse. Wychowany i początkowo kształcony muzycznie w Niemczech, około roku 1722 wyjechał do Włoch, został jednym z ostatnich uczniów nestora stylu neapolitańskiego, Allessandra Scarlattiego i w krótkim czasie zasłynął jako znakomity kompozytor operowy. Przełomowy sukces jego opery *Artaserse*, wystawionej w Wenecji w lutym 1730 roku, potwierdził tylko ostatecznie jego renomę. Ponadto w roku 1724 Hasse, syn protestanckiego kantora, przeszedł na katolicyzm.

Przypuszczalnie dlatego kapelmistrz mógł w końcu objąć swoją posadę — pomimo wcześniejszego zerwania kontraktu i prawdopodobnie dzięki przemożnej protekcji księcia Fryderyka Augusta. W świetle znanych faktów wydaje się mianowicie wysoce nieprawdopodobne, aby wybór nowego kapelmistrza odbywać się mógł bez udziału księcia. Można raczej przypuszczać, że to właśnie on stał za tym wyborem²¹ i konsekwentnie dążył do sfinalizowania umowy z Hassem. Jako wielki miłośnik włoskiego kunsztu śpiewaczego musiał też postrzegać małżonkę nowego kapelmistrza, bądź co bądź jedną z najsławniejszych śpiewaczek kontynentu, jako znakomite uzupełnienie nowego zespołu drezdeńskiej opery. Nie przypadkiem też na dzień premiery *Cleofide* ustalono 13 IX 1731 roku. Dwanaście lat wcześniej — 13 IX 1719 roku, odbyło się pierwsze wystawienie głównego dzieła muzycznego w ramach uroczystości weselnych księcia: opery *Teofane* Antonia Lottiego.

¹⁹ Śpiewacy młodzi i niedoświadczeni nie mogli żądać gaź tak wysokich jak operowe gwiazdy.

²⁰ August Mocny przeszedł na katolicyzm w roku 1697, aby móc zostać królem polskim, konwersja jego syna, Fryderyka Augusta, miała miejsce w roku 1712. Prowadziło to do paradoksalnej sytuacji, że członkowie domu panującego Saksonii, jednej z kolebek niemieckiego protestantyzmu, wyznawali religię katolicką.

²¹ Należy też zauważyć, że Hasse swe pierwsze sukcesy święcił w Neapolu, który wówczas był pod władaniem Habsburgów. Żona Fryderyka Augusta była Habsburżanką i być może właśnie dzięki tym koneksjom rodzinnym także w Dreźnie usłyszano o Hassem, nowej gwiazdzie opery neapolitańskiej.

Praca nad rekonstrukcją partytury

Wraz z badaniami historycznymi toczyła się moja praca nad partyturą opery. Podstawą był tu sporządzony przeze mnie na podstawie mikrofilmu odpis komputerowy partytury drezdeńskiej. Jednakże — jak okazało się po konsultacjach z dr Landmann — ten odpis partytury datowany jest dopiero na drugą połowę XVIII wieku. W tej sytuacji nowego znaczenia nabrała partytura z Halle. Jednakże użycie tej kopii partytury jako głównej podstawy edycji było nie do końca możliwe: tylko jej część tzn. wszystkie recytatywy, a w większości arii tylko głosy wokalny i *basso continuo* pochodziły z czasu prawykonania. Reszta głosów, większość partii instrumentalnych, została uzupełniona dopiero wiele lat później. Prawdopodobnie to pośpiech przed premierą uniemożliwił jej dokończenie na czas — co zresztą nie stało na przeszkodzie wykorzystaniu jej jako materiału wykonawczego w grupie *basso continuo*. Rozwiązanie tego dylematu okazało się jednak proste, acz bardzo czasochłonne. To nie jeden z odpisów partytury, lecz całość zachowanego materiału wykonawczego z roku 1731 — zarówno partytura z Halle, jak i zachowane głosy orkiestrowe z Drezna²² — musiały stać się główną podstawą nowoczesnej edycji *Cleofide*. Co więcej, drezdeńskie głosy orkiestrowe zawierały mnóstwo dodatkowych informacji wykonawczych dotyczących artykulacji, dynamiki czy frazowania, których nie było w żadnej kopii partytury. Informacje te zostały wpisane tam w czasie przygotowania materiału wykonawczego przez koncertmistrza Pisendla, a po części także przez członków orkiestry w czasie prób przed premierą. Wartość ich była nieoceniona, ponieważ precyzowały one w znacznym stopniu tekst muzyczny i niejako dopełniały go. Wychodząc z założenia, że wszelkie tego typu uzupełnienia były oczywiście uzgodnione z kapelmistrzem Hassem, należy stwierdzić, że właściwie dopiero dzięki ich uwzględnieniu możliwe stało się uzyskanie pełnego obrazu tego, jak naprawdę opera *Cleofide* brzmiała w czasie jej prawykonania. Partytura z Halle posłużyła natomiast w edycji jako najważniejsze źródło do rekonstrukcji partii wokalnych. W czasie jej analizy okazało się ponadto, że to ona była prawdopodobnie podstawą do sporządzenia odpisu dziś jeszcze przechowywanego w Dreźnie.

Całokształt prac nad partyturą ujawnił też sporo szczegółów, na podstawie których wysnuć można było wnioski co do metod pracy i przygotowania premiery *Cleofide* w roku 1731. Librecista, Michelangelo Boccardi, w znacznym stopniu zmienił oryginalny tekst Pietro Metastasia²³, dostosowując go do po-

²² Skrzypce pierwsze (3 egzemplarze), skrzypce drugie (3 egzemplarze), altówki (2 egzemplarze), wiolonczele ripieni (3 egzemplarze), flety pierwsze i drugie, oboje pierwsze i drugie, fagoty (2 egzemplarze), teoreba.

²³ Libretto pod tytułem *Alessandro nell'Indie*, będące też w tym samym czasie podstawą oper Vinciego (1730) i Händla (jako *Poro*, pocz. 1731 roku).

trzeb drezdeńskich i przebudowując tak, aby tytułowa rola królowej Cleofide — wykonywana przez żonę Hassego, Faustinę — nabrała większego znaczenia. Popisowe arie tej postaci zostały umiejscowione w najważniejszych dramatycznie punktach fabuły. W zbiorach drezdeńskich zachował się rękopis („czy-stopis”) pierwszego aktu libretta, pióra Boccardiego. Do tej pory uważano, że akty II i III zaginęły. Przypuszczam jednak, biorąc pod uwagę sposób pracy nad *Cleofide*, że wcale one w takiej „czystej” formie nie istniały. Końcowa faza pracy zarówno nad partyturą i głosami orkiestrowymi, jak i nad librettem — pracowano nad nimi równocześnie — musiała odbywać się w wielkim pośpiechu. W partii teorii w recytatywach zachowało się na przykład kilka skreśleń, do których można po ich odcyfrowaniu podłożyć oryginalny tekst Metastasia — zarówno w partyturze z Halle, jak i w drukowanej wersji libretta partii tych już brak. W miarę postępu prac librecista Boccardi pracował też coraz szybciej i mniej dokładnie. Akt I jest stosunkowo dopracowany w szczegółach. W akcie II, a zwłaszcza III mnożą się błędy, dramaturgiczne niekonsekwencje, bezsensowne skróty itp.

Jeżeli chodzi o muzykę, Hasse wykorzystał w operze *Cleofide* co najmniej dziesięć arii ze swoich wcześniejszych utworów. Moim zdaniem, celem tego było nie tyle zaoszczędzenie sobie pracy, ile zaprezentowanie się jako kompozytor z jak najlepszej strony. Muzyczna jakość tego dzieła jest faktycznie bardzo wysoka. Partie wokalne wszystkich postaci, zarówno tych pierwszo-, jak i tych drugoplanowych, są traktowane absolutnie równorzędnie, oczywiście z uwzględnieniem możliwości poszczególnych wykonawców. Nie powinno zatem dziwić, że *Cleofide* spotkała się w Dreźnie z entuzjastycznym przyjęciem, a zarówno jej kompozytor, kapelmistrz Johann Adolf Hasse, jak i jego żona, primadonna Faustina Bordoni już wkrótce potem mieli się stać głównymi postaciami życia muzycznego stolicy Saksonii²⁴.

Wnioski końcowe

Udało mi się spełnić właściwie wszystkie pierwotne założenia, które postawiłem sobie, podejmując się pracy nad opieką *Cleofide*. Nowo odkryte dokumenty pozwoliły mi wyjaśnić nieco wątpliwości co do tego okresu biografii kompozytora, a także umiejscowić osiemnastowieczne prawykonanie tego dzieła w kontekście historyczno-kulturowym. Dzięki specyficznemu charaktero-

²⁴ Po premierze *Cleofide* Hasse i jego żona powrócili do Włoch. Następnym razem mieli pojawić się w Dreźnie w roku 1734, już po śmierci Augusta Mocnego i intronizacji swego protektora, księcia Fryderyka Augusta.

wi korespondencji de Villia jest też możliwe bliższe, bardziej prywatne spojrzenie na osobowość samego Hassego. Kompozytor jawi się nam nie tylko jako twórca operowy ważny dla historii muzyki, ale jako człowiek z krwi i kości, pełen zalet oraz słabostek, znajdujący się akurat w trudnej sytuacji prywatnej i zawodowej. Ponadto wydanie partytury *Cleofide* spełniło pokładane w nim nadzieje. Wiosną 2005 roku, niemalże 274 lata po premierze, dzieło to znów zagościło na scenie Opery Drezdeńskiej. Jego wielkie powodzenie wśród publiczności spowodowało włączenie go na stałe do repertuaru tego teatru.

Zenon Mojżysz

***Cleofide* (1731) — an opera by Johann Adolf Hasse
as a source of an academic and research reflection**

S u m m a r y

As a part of his doctoral dissertation, the author of the article published *Cleofide, an opera seria* by Johann Adolf Hasse, the premiere of which took place in autumn 1731 in Dresden, the capital of Saxony. In Hasse's biography and artistic work, the very work is very significant as it opens the period of over 30 years of composer's work for the Saxon court.

A discovery of the so far unknown documents in the State Archive in Dresden in the period of preliminary research allowed for a thorough clarification of this crucial point of Hasse's biography for the first time. Also, a new perspective on the retained music material from the time of opera creation allowed for a complete and reliable reconstruction of the score with accurate hints concerning the performing practice.

Zenon Mojżysz

**L'Opéra *Cleofide* de Johann Adolph Hasse
comme source de réflexion scientifique et appliquée**

R é s u m é

Dans le cadre de sa thèse de doctorat l'auteur de l'article a publié l'opéra *Cleofide* de Johann Adolphe Hasse dont la première représentation a eu lieu en automne 1731 dans la capitale de la Saxe — Dresde. Dans la biographie et la production musicale de Hasse cette oeuvre occupe la place particulière — elle ouvre une période de travail du compositeur à la Cour de la Saxe, qui se déroulait sur trente ans.

La découverte dans l'Archive Nationale de Dresde des documents inédits a permis d'éclaircir ce moment névralgique de la biographie de Hasse. En plus, un regard nouveau sur des manuscrits musicaux de l'époque a rendu possible une reconstruction fidèle et entière de la partition, accompagnée des indications précises concernant l'interprétation sur la scène.